Ọmọjọlá, Bodé. *Yorùbá Music in the Twentieth Century: Identity, Agency and Performance Practice*

New York, University of Rochester Press ; Eastman, Rochester Studies in Ethnomusicology, 2012

Gilles-Félix Vallier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafraicaines/18415>

DOI : 10.4000/etudesafraicaines.18415

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Gilles-Félix Vallier, « Ọmọjọlá, Bodé. *Yorùbá Music in the Twentieth Century: Identity, Agency and Performance Practice* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 224 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafraicaines/18415> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafraicaines.18415>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© Cahiers d'Études africaines

Ọmòjọlá, Bodé. *Yorùbá Music in the Twentieth Century: Identity, Agency and Performance Practice*

New York, University of Rochester Press ; Eastman, Rochester Studies in Ethnomusicology, 2012

Gilles-Félix Vallier

ỌMỌJỌLÁ, Bodé. – *Yorùbá Music in the Twentieth Century : Identity, Agency and Performance Practice*. New York, University of Rochester Press ; Eastman, Rochester Studies in Ethnomusicology, 2012, 285 p., bibl., ill., CD.

- 1 *Yorùbá Music in the Twentieth Century* de Bodé Ọmòjọlá déconstruit efficacement la notion d'une culture musicale *yorùbá* singulière, découvrant à la place une tapisserie pittoresque de traditions socialement et esthétiquement diverses, lesquelles sont unies, dans bien des cas, seulement par le partage d'une langue commune et d'une histoire nationale. Alors que la plupart des ouvrages sur la musique *yorùbá* se concentrent sur un seul instrument ou genre musical, révélant un penchant soit musicologique soit anthropologique, Ọmòjọlá introduit habilement un large choix de sujets musicaux en étayant chacun d'eux sur des détails ethnographiques riches et une analyse musicale rigoureuse. L'ouvrage couvre trois champs généraux dans la pratique musicale *yorùbá* : la musique traditionnelle (les percussions et le chant des femmes), la liturgie chrétienne (provenant d'Europe et de traditions africanisées), et la musique populaire (y compris ses formes islamiques). Nous apprenons que chacun de ces secteurs est socialement bigarré, avec des groupes et des individus utilisant la musique à la fois pour s'identifier à et se distinguer d'une communauté plus grande. La conclusion de l'auteur est que de tels processus concurrentiels ou complémentaires de la formation

de l'identité sont inextricablement liés au développement de la musique moderne *yorùbá*. La créativité musicale, suggère-t-il, n'est pas une activité désintéressée. Alors que des idéaux esthétiques et des conventions du spectacle peuvent représenter la sédimentation de choix individuels originaux, ils s'avèrent être également le résultat de décisions stratégiques prises au sein de champs sociaux complexes.

- 2 Le thème de l'identité se faufile tout au long des divers sujets musicaux traités dans l'ouvrage. En s'inspirant de l'œuvre de C. A. Waterman¹⁸ et de T. Turino¹⁹, Omòjólá aborde l'identité comme une question de représentation stratégique sous l'aspect de perceptions existantes. Dit autrement, l'identité se réfère à la manière dont les gens narrent leurs propres histoires et affirment leur propre présence au monde, lequel raconte également des histoires à leur sujet. Plutôt que de souligner la manière dont la musique renforce une conscience pan-*yorùbá*, comme de nombreux érudits l'ont fait plus tôt, l'auteur regarde également la manière dont les affiliations à une classe, à l'ethnicité et à la religion tendent à déstabiliser la notion même d'une identité *yorùbá* unifiée et donne forme à un riche tableau d'histoires humaines et de pratiques musicales.
- 3 Les chapitres 1 et 2 jugent de l'état des percussions *yorùbá* et de leurs pratiques musicales dans le Nigeria moderne où les occasions de spectacles traditionnels diminuent en raison du déclin de la pratique religieuse indigène. Dans certaines régions, ceci a conduit à une réelle antipathie (p. 29 sq.) entre les percussionnistes de formations *dùndún* et *bàtá*, qui doivent désormais rivaliser pour une réserve de clientèle toujours en train de se réduire. *Bàtá* a été, des siècles durant, l'instrument le plus intimement associé aux pratiques spirituelles et aux institutions politiques de la société *yorùbá*. Cependant, plus récemment, *dùndún* s'est vu attribuer une popularité plus grande en tant qu'instrument de la royauté, du rituel religieux et du divertissement social. Omòjólá suggère de nombreuses raisons ayant présidé à cette situation, y compris l'échelle diatonique plus étendue du *dùndún*, qui fait le plus d'effet pour imiter les modèles de discours (et la parole) *yorùbá*, et produire un intérêt musical. S'étant aperçu d'un empiètement sur leur territoire, les percussionnistes *bàtá* ont réaffirmé avec emphase l'authenticité et l'autorité de leurs traditions, tout en renvoyant le *dùndún* à rien de plus qu'un instrument de commerce. L'ensemble *bàtá* a également été modifié au cours de ces dernières années²⁰ pour donner aux batteurs une gamme de tons et une clarté plus proches de celles de la formation *dùndún*, soit une démonstration de la manière dont la compétition, pour acquérir les ressources et la reconnaissance, peut motiver un changement créatif. Aussi, afin de maintenir leurs avantages sur la concurrence, les percussionnistes *dùndún* ont-ils commencé par intégrer des modèles de rythmes de percussions dansant à leurs représentations sacrées à partir de la musique de divertissement social.
- 4 Les chapitres 3 et 4 font l'examen des traditions musicales des femmes en pays Èkìtì, la région du Yorùbáland d'où est originaire l'auteur. En raison de l'héritage culturel dominant de l'Empire d'Òyó, Omòjólá soutient que les érudits ont en grande partie négligé la musique *yorùbá èkìtì*. L'isolement historique des Èkìtì a tout à la fois limité l'impact de la culture *yorùbá òyó* et le pouvoir colonial britannique, en faisant de cette région un refuge pour des pratiques indigènes plus anciennes. La ville d'Emùrè-Èkìtì (Kwara State, Nigeria) est l'une des rares communautés ethniques où les femmes jouent des rôles majeurs comme percussionnistes et chanteuses lors des fêtes de la cité. L'auteur fait la comparaison entre deux genres, *Orin Olori* (chants des épouses du roi) et

Aírégbé (chants des chefs féminins), en examinant la manière dont les femmes de ces deux classes sociales emploient la musique pour se distinguer entre elles ou marquer leurs statuts et, par là même, réaffirmer leurs connexions à un corps politique plus vaste. De fait, il ne s'agit pas seulement du contenu d'un chant, mais également de « ce qui est complexe » aux yeux des gens — modéré selon des traits comme la longueur (durée), la variation formelle et le lyrisme —, cataloguant ainsi l'identité du groupe qui interprète (p. 111).

- 5 Les chapitres 5 et 6 explorent le champ de la liturgie chrétienne *yorùbá*, depuis les formes provenant d'Europe jusqu'aux sons modernes des African Instituted Churches. La fin du XIX^e siècle a vu l'émergence d'un groupe élitiste de compositeurs entraînés dans les écoles missionnaires et les universités européennes. Celui-ci a été le premier à développer un répertoire ecclésiastique qui intégrait l'harmonie européenne à la langue et à la mélodie *yorùbá*. Alors qu'elle devenait un marqueur social d'identité pour les chrétiens *yorùbá* cultivés, cette musique et les églises suivant les doctrines européennes au sein desquelles elle était interprétée ont échoué à entrer en résonance avec la majeure partie de la population de la classe ouvrière et des pauvres. Au cours des années 1920, des groupes dissidents de chrétiens africains ont formé des congrégations dont l'intégration de pratiques indigènes et l'accent sur la révélation spirituelle au moyen d'un culte extatique ont attiré un nombre de partisans bien plus important. Chez les *Yorùbá*, ces églises *Aládùrà* (équipes de prière) sont devenues des lieux de refuge, de guérison et d'espoir pour les masses privées de leurs droits. Prenant comme exemple le ChSur central de l'Église du christianisme céleste (pp. 138 sq., 148-161), en raison de l'éclectisme musical de l'Église africaine — incluant tout ce qui provient du *highlife* et du *funk* en passant par les hymnes protestants jusqu'à la chanson populaire *yorùbá* — et de son accent sur la participation individualisée, Omòjólá soutient que cette chorale est aussi efficace qu'un lieu de thérapie spirituelle et de libération personnelle.
- 6 En suivant le modèle des premières parties, les chapitres 7 et 8 abordent la musique populaire *yorùbá* comme un domaine éclaté, qui se distribue à l'origine selon les lignes de classe, de genre, de religion et de politique. Omòjólá commence par discuter des univers et de l'œuvre du chef de groupe *highlife* Victor Òlàiyá, du pionnier *afro-beat* Fela Aníkúlápò-Kútì et du créateur *africano* Làgbájá, chacun d'eux étant considéré respectivement comme le représentant des tendances élitiste, populiste et patriarcale de la musique populaire *yorùbá* contemporaine. Le segment dédié à Fela Kútì est particulièrement édifiant, en ce sens qu'il offre l'une des premières analyses structurales approfondies de l'œuvre propre à l'un des artistes par ailleurs les plus controversés. Au chapitre final, l'auteur traite du chanteur *àpàlà* Haruna Ishola et de Monsurat Gbàjùmó, « nouvelle artiste » *wákà*, comme étant les témoignages de deux positions sociales en contraste dans le monde de la musique populaire islamique *yorùbá*²¹. Ainsi, Gbàjùmó respecte une division du travail musicale selon le genre en vertu de laquelle les hommes jouent du tambour alors que les femmes chantent. Non seulement ses performances mettent au premier plan ses qualités de chef féminin ou les thèmes centrés sur les femmes, mais à un degré tel qu'il est inhabituel dans la musique populaire islamique *yorùbá*. Cet exemple apporte d'ailleurs une preuve de la manière dont les cultures musicales sont striées socialement, même au niveau local. Omòjólá conclut que, tant que les artistes de la musique populaire *yorùbá* peuvent puiser des ressources culturelles à l'échelle globale et s'adresser à de nombreux publics différents,

leurs choix créatifs sont bien souvent modelés par leurs identités locales respectives et environs immédiats.

- 7 Bien que certains thèmes soient hautement spécialisés, l'ouvrage de Qmòjólá est largement accessible et apporte des contributions précieuses au savoir ayant trait à l'identité et la musique africaine. Si la déconstruction faite par l'auteur de la « musique yorùbá » comme un phénomène unitaire et l'attention qu'il prête à la médiation individuelle (*agency*) des musiciens africains sont des interventions essentielles, ceci reste une charge pour le lecteur, qui doit toujours garder présent à l'esprit un tableau historique plus étendu. La même histoire des missions chrétiennes, du pouvoir colonial et du nationalisme africain naissant, ayant produit d'une part la liturgie yorùbá sous ses formes élitaires, a également produit la contradiction de l'*afro-beat* par ailleurs, qui est en même temps une musique d'orientation populiste, encore désignée comme une « musique classique africaine » par son créateur. Nous pouvons aussi, en partie, expliquer les sorts très différents des percussionnistes *dùndún* et *bàtá yorùbá* par cette même histoire. L'ascension de l'Église chrétienne a conduit, parmi d'autres facteurs, au déclin des pratiques religieuses indigènes, lequel désavantage les interprètes traditionnels en général et les batteurs du *bàtá* en particulier. Le *dùndún*, qui est un instrument largement exempt de restrictions religieuses, a prouvé toutefois son mérite dans le divertissement social et la musique populaire au moins depuis les années 1940, et son usage comme accompagnement musical dans les églises de toutes confessions est désormais très répandu. Quoique de telles connexions historiques plus larges au sein du phénomène musical yorùbá ne soient pas toujours pleinement explorées, la beauté du livre de Qmòjólá est qu'il offre aux lecteurs une abondance de matériaux bons pour une synthèse complémentaire.
- 8 Les illustrations musicales et les traductions de textes dont la plupart se réfèrent aux enregistrements sur le CD qui les accompagne sont claires et bien choisies. Les analyses musicales vives et les riches descriptions ethnographiques de l'auteur étayaient ses arguments théoriques. C'est cette même caractéristique qui rend l'ouvrage digne d'être enseigné, avec de nombreux exemples détaillés prêts pour la comparaison avec d'autres traditions du monde. En ce sens, nous le recommandons vivement autant pour des cours supérieurs en ethnomusicologie et musicologie que pour des spécialistes de la musique, de la littérature et de l'histoire africaines.

NOTES

18. C. A. WATERMAN, *Jùjú. A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago-London, University of Chicago Press (« Chicago Studies in Ethnomusicology, 12 »), 1990 ; « Our Tradition is a Very Modern Tradition : Popular Music and the Construction of a Pan-Yoruba Identity », *Ethnomusicology*, 34 (3), 1990, pp. 367-379.

19. T. TURINO, *Music as Social Life : The Politics of Participation*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

20. Voir D. L. KLEIN, *Yorùbá Bàtá Goes Global : Artists, Culture Brokers, and Fans*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

21. Il s'agit de la vedette connue à l'échelle nationale occupant un espace discursif qui s'étend bien au-delà du local, et de l'artiste axée sur la communauté et dont les intérêts relèvent originellement du local (Ìkìrun, Òṣun State, Nigeria).